



## «Niente da ridere»: le apocalissi ironiche di G. Morselli e M. P. Shiel

Francesco Sielo

La tematica apocalittica, costituitasi in un genere dai precisi confini nella letteratura moderna dei paesi occidentali, mal si adatta all'uso di registri ironici o parodici, che dunque sono se non del tutto assenti, perlomeno molto rari nelle narrazioni apocalittiche.

Le rare eccezioni sono quindi ancora più interessanti perché si pongono al confine con altri generi o addirittura in un rapporto di sospetto o contrapposizione con lo stesso genere a cui appartengono.

Nel caso delle due opere qui in esame, *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli e *The Purple Cloud* di Matthew Phipps Shiel, il loro valore come casi di studio risulta ancora maggiore poiché queste opere appartengono alla fase aurorale del genere nei rispettivi paesi. *The Purple Cloud* è stata infatti pubblicata originariamente a puntate sulla rivista *The Royal Magazine* nel 1901 e poi riedita in volume, con alcuni cambiamenti, nello stesso anno, dunque nella fase iniziale in senso assoluto della *science fiction*. L'opera dell'italiano Morselli è stata invece scritta nel 1973 e pubblicata, dopo il suicidio dello scrittore, nel 1976. Tuttavia nel panorama della letteratura italiana *Dissipatio H. G.* è comunque una delle prime narrazioni propriamente apocalittiche, forse la prima in assoluto a trattare il tema dell'ultimo uomo sulla terra.

Il rapporto che entrambe le opere hanno con altre opere dello stesso genere, nell'ambito della stessa letteratura o di letterature straniere, è comunque piuttosto complesso: come ha dimostrato Ailise Bulfin in "The End of Time': M.P. Shiel and the Apocalyptic Imaginary", il romanzo di Shiel, pur essendo uno dei primi esempi di



letteratura dedicata al tema del *last man*, si contrappone a una ricca produzione fantascientifica, non sempre di alto livello, che prescriveva toni forti e tinte spesso macabre, in linea con i gusti di un pubblico alla ricerca di puro intrattenimento.

Al contrario, nella letteratura italiana il caso di Morselli è perfettamente allineato ad altre esperienze (per esempio quelle di Volponi e Porta) che si dichiarano esplicitamente e talvolta forzatamente al di fuori dei confini della fantascienza, cercando di giustificarsi in un ambito propriamente letterario.

Sia il romanzo di Morselli che quello di Shiel contravvengono alle abitudini se non alle prescrizioni del genere, includendo materiali eterogenei, derivanti da personali letture e riflessioni critiche o sociologiche, e assumendo spesso tonalità ironiche e demistificanti nei confronti delle stesse narrazioni apocalittiche a cui, in effetti, appartengono.

Altra caratteristica dei due romanzi in esame è poi la contiguità della tematica apocalittica con una dinamica utopico-distopica.

Il mondo prima della catastrofe, il nostro mondo, è descritto da entrambi gli autori con i caratteri di una distopia e l'ironia in questo caso serve a deformare e parodiare una realtà a cui ci siamo assuefatti ma che presenta aspetti inquietanti, i quali, se non verranno corretti, porteranno inevitabilmente al disastro. La finzione dell'apocalisse serve quindi a «ironizzare su certe linee di tendenza prospettandole come paradossalmente realizzate» (Monastra 2010: 122).

Dopo l'apocalisse la narrazione si sofferma sull'immaginazione di un non-luogo come in effetti è la terra civilizzata senza più l'essere civilizzatore. In questa fase l'ironia si rivolge contro l'unico soggetto possibile, ovvero il sopravvissuto stesso, ben lontano dall'essere un eroe come accade in altre opere che trattano il medesimo tema.

Infine la narrazione si volge decisamente verso la fondazione di un nuovo mondo, acquisendo i caratteri propri dell'utopia e completando quindi la parabola distopia-apocalisse-utopia.

La presenza di ironia in una rappresentazione apocalittico-distopica potrebbe essere quindi da ricollegarsi alle origini stesse del genere utopistico, di cui quello distopico non è che lo specchio e il

rovesciamento. L'utopia nasce infatti storicamente come satira della società attuale e fuga immaginaria verso un ipotetico mondo ideale: allo stesso modo il genere apocalittico-distopico potrebbe, perlomeno ai suoi esordi, necessitare di una base satirica su cui innestare la perturbante finzione della fine di una civiltà.

D'altronde non pochi critici ritengono che la fantascienza affondi le sue radici nel genere utopico: secondo Bertondini il genere fantascientifico deriva dalle utopie classiche mentre Vita Fortunati sostiene che l'utopia abbia determinato la nascita della SF e poi sia stata da essa riassorbita (Cfr. Fortunati 1982: 255). Gennaro D'Ippolito invece individua quattro specie di utopia: «L'utopia *mitica* che nasce dal ricordo e dal rimpianto, colloca il mondo perfetto al principio del tempo e della storia; l'utopia *escatologica* [...] lo colloca alla fine; l'utopia *scientifica* [...] lo colloca nel futuro prossimo [...] l'utopia *fantascientifica* che nasce dalla fantasia molto più che dall'impegno ideologico, lo colloca fuori dal tempo e dallo spazio, nel regno dei possibili laterali» (D'Ippolito 1980: 154).

Le narrazioni apocalittiche si porrebbero dunque al confine tra utopia escatologica e utopia fantascientifica, immaginando il mondo perfetto al di là della fine, in una possibile storia alternativa.

Alcuni degli elementi in comune tra le due opere prese in esame sono naturalmente dovuti allo specifico tema che entrambi gli autori hanno scelto all'interno dell'alveo catastrofico/distopico, ovvero le vicissitudini dell'ultimo uomo sulla terra. Elementi quindi come il carattere inquietante e onnipresente del silenzio oppure la paura immotivata verso un mondo vuoto sono presumibilmente inevitabili per chiunque volesse scrivere la storia dell'ultimo sopravvissuto dell'umanità e non saranno perciò oggetto della nostra analisi.

Di particolare interesse sono dapprima quegli elementi tematici che, pur presenti in altre opere dello stesso genere, assumono in Morselli e Shiel alcune caratteristiche innovative. In secondo luogo si analizzeranno invece gli elementi tematici che non trovano riscontro in nessun'altra testimonianza del genere.

Occorre innanzitutto esaminare quelle narrazioni che, prima di Shiel, si sono occupate del tema dell'ultimo uomo.

Tra questi precursori abbiamo sicuramente il poema di Byron *Darkness* e quello di Thomas Campbell dal significativo titolo di *The Last Man*, oltre al poema in prosa di Jean-Baptiste Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*. Tuttavia è *The last man* di Shelley l'opera che, più di ogni altra, dimostra qualche legame col romanzo di Shiel. Pubblicato nel 1826, il romanzo di Shelley venne scritto nella stessa condizione psicologica in cui avvenne la stesura di *The Purple Cloud*, vale a dire durante lo scatenarsi di terribili epidemie.

Shelley aveva letto con angoscia i resoconti dell'epidemia di colera iniziata nel 1818 a Calcutta e diffusasi poi in tutto il mondo, tanto da insidiare l'Inghilterra stessa che verrà però raggiunta solo nel 1830.

Shiel d'altro canto scriveva mentre la terza pandemia di peste, originatasi in Cina nel 1855, era arrivata addirittura a San Francisco, minacciando un contagio globale. Il romanzo di Shelley presenta qualche superficiale rassomiglianza con *The Purple Cloud*, prima fra tutte, forse, la dimensione geografica del racconto che porta il lettore a esplorare un mondo senza l'uomo.

Uno dei temi comuni a non pochi rappresentanti del genere apocalittico-distopico è in effetti il tema della rivincita della natura dopo la scomparsa dell'uomo. In Morselli abbiamo: «Il grande Nemico si è ritirato. Non ci sono più fumi nell'aria, a terra non ci sono più puzzi e frastuoni» (1977: 53)<sup>1</sup>. In Shiel invece la nube tossica elimina dal pianeta qualsiasi forma di vita animale ma in compenso la vegetazione si sviluppa con una libertà addirittura ipertrofica: «dappertutto accertai una certa tendenza all'ipertrofia, [...] in qualunque specie di pianta [...] che osservavo» (1901: 122)<sup>2</sup>. Un simile trionfo della natura è osservabile in racconti apocalittici come, ad esempio, *After London* (1885) di Richard Jefferies oppure, in misura minore, in *A Crystal Age* (1887) di W. H. Hudson. Jefferies e Hudson condividono con i nostri autori una sorta di repulsione psicologica verso la società urbana, maturata in seguito a eventi biografici diversi e tuttavia assimilabili.

---

<sup>1</sup> D'ora in poi con la sigla DHG.

<sup>2</sup> D'ora in poi con la sigla PC.

Shiel nasce in una piccola isola dei Caraibi, Hudson in un'oscura cittadina delle *pampas* argentine e Jefferies nel paesaggio rurale del Wiltshire. Più modestamente Morselli cresce nel chiuso giardino urbano della residenza paterna ma condivide con gli altri l'amore per la natura pura e incontaminata. Forse è questa la ragione per cui autori tanto diversi finiscono per formulare, quasi all'unisono, quella che Brian Aldiss definisce «[the] staple SF idea [of] the Wilderness Come Again» (Aldiss 1988: 144).

Interessante è però notare che solo in Shiel e in Morselli la razza umana è dichiaratamente riconosciuta come malvagia o dannosa: la sua scomparsa rappresenta allora un'inedita ma sincera realizzazione dei concetti di 'progresso' ed 'evoluzione'.

Altra tematica spesso presente nelle narrazioni distopiche è il superamento, da parte dell'individuo isolato, dei confini posti dalla convivenza civile. I personaggi di Shiel e Morselli cambiano sia abiti che abitudini, cercando una libertà che era loro negata. Adam Jeffson, il protagonista di *The Purple Cloud*, sceglie vestiti di foggia orientale, affermando che sono gli unici «degni di essere indossati da un uomo» (PC: 169), che «la sua mentalità non può più dirsi una mentalità occidentale "moderna", bensì primitiva, orientale» (*ibid.*: 175) e che questo dovrebbe essere «il corso naturale che qualunque anima liberata da pastoie seguirebbe». Il protagonista quindi, secondo una mentalità coloniale e, in fondo, razzista, largamente diffusa all'epoca, considera le civiltà orientali come meno costrittive e dunque meno civili di quella occidentale, più proiettate verso l'individuo che verso la *polis*.

In Morselli invece il protagonista in un primo momento smette di lavarsi e cambiarsi d'abito, esprimendo quindi la scelta del ritorno a uno stato animalesco: «le squame del conformismo borghese cadono, si ispessiscono quelle della sporcizia. Per chi dovrei cambiarmi vestito?» (DHG: 51) In un secondo tempo ricomincia a lavarsi e a curare il proprio aspetto, scegliendo però dei *dessous* femminili e rimarcando in tal modo la sua completa libertà da costrizioni di genere sessuale che non hanno più senso nella sua condizione. Unico esemplare della sua defunta specie, egli diventa androgino, non più uomo né donna (divisioni che hanno un loro senso anche sociale oltre che fisiologico)

bensi, potremmo dire, "uonna", secondo il neologismo coniato da Morselli stesso per un omonimo romanzo appena abbozzato nella primavera del '73.

Il cambiamento di costumi si inserisce quindi, secondo i due autori, in una prospettiva particolare per cui il nemico non è soltanto l'uomo ma più precisamente l'uomo civilizzato. È la civiltà moderna ad aver reso l'umanità «la razza inquinante» (*ibid.*: 53) ed è questa stessa modernità ad aver prodotto deterministicamente un uomo come Adam Jeffson, nevrotico, bipolare, pluriomicida.

Secondo Aldiss «the main characteristic of the work of some of the fantasy and science fiction writers who were active between the 1890s and the 1920s is a wish to escape from calustrophobic urban culture» (1988: 169), ovvero quella vita urbana che proprio con la seconda rivoluzione industriale, convenzionalmente datata a partire dal 1870, raggiunge inusitati livelli di complessità e alienazione. Se tutto questo si adatta perfettamente al caso di Shiel, è possibile trasporlo anche al caso Morselli: gli anni '70 del nuovo secolo vedono infatti l'affermazione di quella che viene comunemente definita come terza rivoluzione industriale. Il 1973, anno di stesura del romanzo, è poi l'anno della crisi energetica in cui si rivela non solo il carattere oppressivo della nuova civiltà del 'miracolo economico' ma anche la sua patente fragilità.

Entrambi i testi potrebbero dunque essere considerati frutto di una coscienza proto-ecologista, in cui la sfiducia verso il genere umano nella sua declinazione tecnologica si accompagna a un amore non idealizzante verso la natura e si esprime grazie a un umorismo acre e sarcastico.

Se è altamente probabile che Shiel abbia letto Shelley e si sia ispirato alla sua opera, non ci sono certezze sulle letture di Morselli.

La fantascienza in Italia ha una certa diffusione solo dal dopoguerra in poi e in particolare, nota Pierpaolo Antonello, «dalla metà degli anni cinquanta [grazie all'] apertura, più o meno imposta dal nuovo quadro geo-politico, nei confronti dei prodotti di consumo degli Stati Uniti» (Antonello 2008: 107), oltre che grazie alla fondazione di riviste e collane editoriali specializzate come «Urania».

Secondo Antonello però, l'esperienza fondamentale di «Urania» portò il pubblico italiano a contatto con un determinato tipo di fantascienza, non tanto l'*hard science fiction*, quanto le storie più satiriche e umoristiche di Pohl, Kornbluth e Robert Sheckley.

Malgrado Morselli nel romanzo prenda più volte le distanze dal genere fantascientifico, il suo romanzo era troppo vicino alla fantascienza per non spiacciare ai redattori *high-brow* delle case editrici. Allo stesso tempo tuttavia era forse troppo aristocratico e lontano, con la sua ironia cinica e le sue speculazioni filosofiche, dal gusto medio del pubblico di allora.

L'escapismo dalla civiltà moderna si intreccia poi alla tematica, già più pregnante per il nostro discorso, del rapporto del superstite con i resti della civiltà dopo la catastrofe. Naturalmente i primi resti materiali con cui il sopravvissuto è costretto a mettersi in relazione sono le spoglie delle vittime e non è privo di interesse notare come, sia in Morselli che in Shiel, il rapporto con i cadaveri si distanzi in certa misura da quanto abituale nel genere. Nel romanziere inglese non mancano certo scene raccapriccianti, con i cadaveri che affollano la terra e riempiono ogni angolo delle grandi metropoli; eppure, a queste concessioni al gusto macabro del pubblico, si contrappone il comportamento del protagonista, mai emotivamente coinvolto ed anzi più che altro interessato all'osservazione scientifica e distaccata dell'evento<sup>3</sup>. Mancando qualsiasi *pathos*, la descrizione si può concentrare su dettagli stranianti se non parodici, come il delicato profumo di pesca o mandorle, effetto della nube venefica che ha distrutto quasi ogni forma di vita animale, che aleggia onnipresente sulla scena dell'apocalisse.

In Morselli i cadaveri sono addirittura del tutto assenti, l'umanità è evaporata, si è sublimata senza lasciare traccia. Questo atteggiamento di entrambi gli scrittori verso gli scomparsi, le vittime della catastrofe, è non solo peculiare rispetto alle altre espressioni del genere ma anche degno di un approfondimento. I morti nell'apocalisse non sono

---

<sup>3</sup> Come nota anche Bulfin: «While his descriptions are disturbing and sickening, they are never sympathetic or compassionate» (2008: 5).

considerati come degni di eccessiva pietà in quanto non propriamente esseri umani, bensì ingranaggi della società moderna, uomini civilizzati e quindi mai del tutto vivi, non individui ma *masse*.

E dunque come può essere degna di pietà la loro scomparsa, che in effetti non è se non un perfezionamento della loro condizione iniziale? Come dimostra Bulfin, il romanzo di Shiel è fortemente legato all'elaborazione intellettuale del concetto di massificazione tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: scrittori come H. G. Wells ritenevano inevitabile che le masse andassero incontro a un destino di sterminio o addirittura auspicavano l'uccisione deliberata di esseri che non potevano definirsi totalmente umani (ovvero l'insieme delle popolazioni non bianche e, tra i bianchi, i non anglosassoni e tra gli anglosassoni i non abbienti) o totalmente vivi<sup>4</sup>. All'altro capo del secolo e dopo che una nazione tecnologicamente avanzata aveva messo in atto un tentativo razionalmente organizzato di sterminio su larga scala, Morselli si trova a descrivere se stesso, sotto le mentite spoglie dell'anonimo protagonista del romanzo, come uno di quei semivivi la cui esistenza non è pienamente giustificata.

In *Dissipatio* il protagonista ricorda le parole di un suo amico professore di filosofia:

ognuno di noi non è molto diverso da un morto. Il connotato del morto è l'impassibilità: ora l'ignoranza e [...] la dimenticanza [...] riducono noi vivi, per la quasi totalità delle esperienze (o relazioni) possibili, a una impassibilità analoga [...] siamo morti, e non c'è ragione di chiamare tale morte 'metaforica'. È morte parziale, ma reale (DHG: 75).

---

<sup>4</sup> «In the work of writers who shared this viewpoint, a negative imagery of collectives is typically employed to dehumanise and de-individualise the majority [...] It is frequently insinuated that they lack souls and are essentially dead already» (Bulfin 2008: 7).



Gli uomini-massa allora non sono realmente vivi poiché non esprimono che una ridicola percentuale delle meravigliose potenzialità di un essere umano, sono al massimo «vivi a metà».

Aspetto ancora più peculiare è che i protagonisti, malgrado il loro status, sono considerati parte integrante di queste masse: l'ironia quindi non li risparmia ma anzi si appunta su di loro, sottolineando la loro poca credibilità come ultimi esemplari della gloriosa stirpe umana.

Afferma il protagonista in *Dissipatio*:

Mi sento in dovere di riseminare la specie, emblematicamente, col metodo di Deucalione [...] Niente di abusivo. Io sono il Successore [...] Ero lo scopo, la mèta, il termine ultimo. (Questo che mi sto dicendo, si tempera di humour? Sino a un certo punto. L'ilarità è doverosa, non ugualmente sincera, la insidiano superbia e malinconia) (DHG: 81-82).

Da notare che quest'affermazione segue la scena in cui l'ultimo uomo semina in un campo da tennis alcune compresse di tranquillanti. La parodia del mito è palese, sottolineata dal fatto che il protagonista usa pillole di tranquillanti per «propiziare una razza più calma, meno rissosa» e sceglie un campo da tennis affinché i nuovi uomini siano «bella gente, come i campioni del tennis, e connaturati al fair-play, come quelli» (DHG: 81).

In Shiel il protagonista è un megalomane, con forti segni di squilibrio mentale già prima dell'Apocalisse. Un narratore tanto inaffidabile, progettato per scoraggiare qualsiasi immedesimazione, rende ironica ogni sua affermazione circa la sua dignità regale di ultimo essere umano. Frasi come: «il mio collo si erge altero come la sovranità in persona, e c'è sulla mia fronte più arroganza di quanta ce ne fosse a Persepoli e a Serapide» (PC: 177) ottengono un effetto volutamente parodico.

La questione della poca credibilità dell'eroe apre ulteriori scenari nel caso di Morselli, dove è evidente l'autobiografismo del testo. A fronte di una vita larvale, sembra opinare l'autore, è forse preferibile la scomparsa, anche se quest'opzione naturalmente spreca, "dissipa" (e

qui si rinviene un significato probabilmente insito nel titolo del romanzo) le potenzialità comunque contenute anche nel più meschino essere umano. La vicinanza tra se stesso e quelle miriadi di esseri umani ignorati dal capitalismo e implicitamente giudicati come inutili è onestamente al centro della riflessione morselliana. Non a caso l'argomentazione attribuita nel romanzo al professore di filosofia è in realtà proveniente dal diario personale di Morselli, in forma leggermente modificata<sup>5</sup>. Nel diario si riconosce apertamente come la stessa «nostra individualità [...] è tale nella misura in cui esclude da noi il mondo, o la massima parte di esso» (Morselli 1988: 336). Siamo più individui quanto più siamo "morti", ovvero quanto più siamo concentrati e ripiegati sul nostro io. Al tragico riconoscimento che non è possibile trovare giustificazione né alla propria vita né a quella degli altri, Morselli fa seguire l'onesta quanto disperata scelta del suicidio.

In molti esempi del genere apocalittico il rapporto con i resti oggettuali del passato è un rapporto di conservazione mentre in Morselli e Shiel questo diventa un rapporto di parodia, riepilogazione ironica e infine distruzione. Entrambi i romanzi in effetti presentano la decisione dei protagonisti di costruire un monumento alla civiltà passata: tuttavia questo si rivela infine un omaggio ironico, assimilabile in parte ai canoni del kitsch, al carattere grottesco della presente civiltà umana.

Morselli lo dice espressamente, la sua apocalisse è fatta di «un'eternità kitsh» (DHG: 134) e il monumento costruito dal suo personaggio è un trionfo della spazzatura o per meglio dire di quegli oggetti insignificanti prodotti da ideologie altrettanto non significanti.

Ho deciso di innalzare alla loro memoria, in piazza del Mercato (Widmad), un cenotafio. Mi pare che si dica così. Ci ho lavorato un paio di giorni: un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di Coca-Cola. In cima

---

<sup>5</sup> Cfr. Morselli 1988: 335.

[...] un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 3x2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas e l'invito: «Voliamo laggiù – dove la vita è migliore»<sup>6</sup> (DHG: 67).

E subito dopo l'autore-personaggio avverte: «Nessun sarcasmo sottinteso: quelle cose “loro” le amavano [...] il mio monumento ricorda, senza ironie, i loro costumi. È un omaggio doveroso, appena soffuso di retorica» (DHG: 68). Qui si nota un uso morselliano che diventa poi pervasivo nel romanzo, vale a dire la negazione dell'ironia.

Anche il protagonista shieliano, Adam, decide di costruire in senso lato un monumento ma più precisamente un palazzo, una sorta di monumento a se stesso in quanto ultimo rappresentante dell'umanità. Non viene esplicitamente connotato come kitsh (un simile autocommento sarebbe fuori luogo nella narrazione tutto sommato realistica di Shiel) tuttavia, questo palazzo-monumento ha tetti d'oro e un lago di vino. In più il protagonista sente il bisogno di giustificare le sue scelte architettoniche:

non che l'abbia fatto di vino perché il vino è pregiato né ho fatto le pareti d'oro perché l'oro è pregiato: non sono uno stupido; così li ho fatti perché, volendo pareggiare in bellezza con un'opera umana le opere di quegli Altri [dei e demoni], dovevo per forza ricordare che, per una specie di scherzo della terra proprio gli oggetti più costosi sono di solito i più belli (PC: 235).

La spiegazione sembra poco convincente. Shiel fa in modo che il suo personaggio si dedichi a un'impresa per non impazzire, per non lasciarsi andare al suo vizio che, come vedremo, è un vizio distruttivo;

---

<sup>6</sup> Si noti l'uso delle maiuscole per sacralizzare, ironicamente, i feticci della contemporaneità, marche, luoghi (il Mercato), aziende (l'Agenzia di Viaggi) e l'uso di «intimante» per suggerire l'aspetto costrittivo di riti moderni come il turismo. Infine l'affermazione «mi pare che si dica così», ironica se detta da un erudito come il protagonista del romanzo.

ma gli sforzi dell'ultimo uomo danno un risultato semplicemente grottesco.

Altro punto in comune tra i due autori è in effetti la svolta distruttiva che a un certo punto prende i personaggi nella loro riepilogazione/monumentalizzazione del passato.

L'impossibilità di una narrazione epico-tragica ambientata nel mondo contemporaneo opprime questi ridicoli eroi anche dopo l'apocalisse e fa della loro tragedia qualcosa di risibile, almeno fin quando non decidono di liberarsi violentemente dal peso della memoria. Quando Adam si rende conto di essere ormai il dio di quel mondo vuoto e decide di calpestare senza alcuna pietà quei cadaveri per cui non prova più alcun sentimento umano, si trova di fronte una scritta al neon:

C'era quella cosa che mi mostrava una lettera dopo l'altra, lettere che deliberatamente si accendevano e poi si spegnevano...: Bevi Roboral. E questa era l'ultima parola che l'Uomo civilizzato mi aveva lasciato, a me, Adam Jeffson... il suo definitivo vangelo e messaggio: Bevi Roboral! Mi fece tanto infuriare questo scherzo volgare, per me simile a una risata di scheletri, che scesi in fretta dall'automobile e ci scagliai contro due delle mie spolette (PC: 185).

Poco dopo Adam decide di bruciare l'intera Londra e sarà soltanto la prima della lunga serie di città che distruggerà durante il suo viaggio. Anche il personaggio di Morselli, seppure in modo più mirato, diventa piromane (mentre poche pagine prima si affermava che esplicitamente che era sempre stato pirofobo), dando alle fiamme solo un albergo, in quanto simbolo della vita consumistica.

Da sottolineare poi la convergenza per cui, in entrambi gli autori, le testimonianze fisiche della civiltà passata sono quasi sempre, come nel caso dell'insegna al neon, oggetti moderni, tecnologici o meccanici.

Adam prende anche alcuni quadri dal Louvre per adornare il suo magnifico palazzo ma non ci viene detto quali e se li ha scelti oculatamente o presi a caso. Contrariamente al volontario isolamento

di un Des Esseintes, Adam non ha alcun interesse a dialogare con i resti materiali carichi d'aura della cultura passata: in lui è ben più profondo il rapporto con i motori ad aria liquida, con le spolette esplosive, con le automobili lucide di cromature, le locomotive e le gru industriali. Le opere d'arte sono ridotte a oggetti come gli altri.

Il protagonista morselliano è invece un erudito («ho dei trascorsi eruditi» DHG: 78) ma curiosamente non raccoglie oggetti artistici, non prende opere d'arte dai musei né si impadronisce di libri antichi. È invece commosso dalle *linotypes* che continuano il loro meccanico lavoro: «[il giornale] ancora, in qualche modo, viveva. Nello sbracciarsi privo di senso delle sue linotypes [...] quel gesto mi è rimasto negli occhi [...] Rivedo quei poveri automi gesticolanti, prigionieri della loro fedeltà meccanica» (*ibid.*: 36). Frequenta inoltre prevalentemente 'non-luoghi' contemporanei come centri commerciali e aeroporti e, significativamente, non si cura di quando una mucca, «Animal bibliophagum» (*ibid.*: 37), bruca i volumi invenduti del saggio *Psicologia del conscio* di cui è autore pentito.

In realtà, se la distruzione materiale è più limitata in Morselli, la distruzione del patrimonio immateriale dell'umanità, ovvero della sua cultura, è invece molto più marcata che in Shiel.

In Morselli il cosiddetto «rimastico» (DHG: 70) della cultura è sistematico, tanto da configurarsi come un riepilogo ironico del pensiero umano<sup>7</sup>: l'ultimo uomo morselliano è quasi oppresso da una folla di riferimenti culturali, soprattutto filosofici e poi politici, psicoanalitici, letterari e artistici.

È una cultura da Robinson, personaggio a cui il superstite si paragona apertamente (come già faceva il protagonista di *The Last Man* di Shelley), una cultura singolarmente tutta racchiusa nella memoria: non ci sono libri ma solo ricordi incerti che infatti si accavallano e si confondono o residui citazionistici, senza più un contesto. Già prima

---

<sup>7</sup> Mussgnug nota come il narratore sembri più che altro interessato ad esporre le sue «riflessioni filosofiche, a volte ironiche e divertite, ma più spesso estremamente serie» (2003: 28).

dell'evento il protagonista morselliano aveva deciso di non portare nella sua autoreclusione alcun libro: dopo l'evento egli dichiara orgogliosamente di «potersi portare a casa il Codice Atlantico, o la bibbia di Gutenberg» ma, significativamente, non prende e non consulta mai nessun testo.

La cultura che questo secondo Robinson porta nell'isola deserta o nuovo mondo, ovvero il mondo senza gli altri, non ha alcuna utilità pratica e non costituisce nemmeno più una certezza ideologica. Robinson Crusoe ricostruiva sull'isola la cultura del mondo da cui proveniva e ciò costituiva la sua possibilità di sopravvivenza e addirittura la fondazione di una sorta di alternativa alla società reale. Il personaggio di Morselli afferma invece che nell'«oceano della negazione, un orrore totale, [...] ci galleggia sopra in una barchetta di carta. Costruita con poche, mediocri, qua e là ironiche, idee generali» (DHG: 58).

Quello che l'eroe morselliano porta nel mondo post-apocalittico è un insieme inconcludente di nozioni e riflessioni, più che altro decostruzioni ironiche di teorie e sistemi di pensiero senza più senso: una cultura che distrugge nel momento stesso in cui sembra ricordarla.

Eppure questo "rimastico" ironico ha come sua componente fondamentale proprio la negazione dell'ironia, tanto che, molteplici volte, Morselli si ostina ad affermare che non c'è ironia in quello che scrive, soprattutto nei passaggi che sembrano più scopertamente ironici. Ad esempio, per tentare di calcolare il tempo passato dall'evento (e ricordiamo che in questo mondo immaginario tutto quello che è tecnologico ed elettronico funziona ancora) il protagonista non trova niente di meglio che osservare la muffa sui formaggi. Poi afferma perentorio: «Niente da ridere. Il cronoformaggio è un test non più empirico del carbonio radioattivo» (DHG: 90).

L'ironia sembra soffermarsi sulla descrizione di quello che prima del disastro veniva considerato più significativo e duraturo. Come la scienza ad esempio, rappresentata qui dai metodi di datazione col carbonio 14. Oppure si ironizza sul potere economico e politico che sfruttava questa scienza, ovvero il capitalismo con i suoi luoghi sacri e le sue certezze calcolate. Significativamente il protagonista, nelle sue

prime perlustrazioni, si ferma ad osservare il quartiere delle banche, cuore della città d'oro:

davanti ai cancelli della formidabile Unione Bancaria, ai miei tempi qualcuno diceva che fossero di metallo prezioso, ho notato macchie di guano [...] Era una gallina. Beccuzzava in un mucchio di foglie fradice, e ammetto che la sua vista ha avuto un effetto traumatizzante. Una gallina. Non mi avrebbero colpito così i cavalli dell'Apocalisse che caracollassero su quegli asfalti (DHG: 12).

Poi poco dopo afferma: «ironia? escluderei». La situazione per il protagonista «non aveva niente di umoristico» (DHG: 23) e tuttavia, come giustamente nota Panetta, in Morselli «la negazione reiterata afferma» (Panetta, 2009: 221).

La negazione dell'ironia sembra essere motivata dal fatto che l'ironia, il sarcasmo o la parodia esprimono ancora un certo attaccamento per la vita dell'uomo, emergono in effetti ancora dal vecchio umanesimo che si indigna a vedere l'uomo relegato al rango di cosa. Ma l'apocalisse morselliana (come anche quella di Shiel) viene proprio dal peccato umano di volersi credere più che un uomo e ridursi poi ad essere molto meno. «Abbiamo ridotto la realtà universale all'uomo, non escluso il dato scientifico. Ora l'uomo sembra scomparso, ma il pan-umanesimo no, e nei suoi termini anche la notte del 2 giugno [cioè l'apocalisse] si può risolvere. Il solvente consiste nel sarcasmo, sarcasmo *en dentelles*, o nello humour bonario» (DHG: 116).

La negazione dell'ironia si lega a un certo punto con la negazione stessa dell'idea di apocalisse. Il protagonista nega di stare descrivendo una fine del mondo e in un certo senso è ovvio: il protagonista morselliano non sta descrivendo un'apocalisse ma l'apocalisse, cioè l'unica vera. E sente il bisogno di distanziarsi da quelle letterarie che affollano la sua cultura confusa<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Interessante è anche notare come la negazione dell'apocalisse si risolva in una negazione della fantascienza: «non ho velleità di scienza; nemmeno, lo

La fine del mondo? Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose (DHG: 54).

Questa individuata da Morselli è forse una caratteristica particolare delle narrazioni escatologiche: nel momento in cui l'uomo non si ritiene più essenziale, prova piacere a immaginare il proseguimento della vita senza di lui o, al contrario, la fine di tutto l'esistente dopo la sua scomparsa. Sicuramente se le vecchie narrazioni escatologiche si concentravano sulla morte dell'uomo come fine di tutto (prova non tanto di antropocentrismo ma della fede che uomo e universo fossero collegati), le apocalissi contemporanee vedono l'uomo come elemento sempre meno importante nel sistema universale.

Anche in Shiel la ricapitolazione e distruzione della cultura materiale e immateriale del passato si lega, ad un certo punto, con la negazione, in questo caso intradiegetica, dell'Apocalisse.

Il punto cruciale del romanzo è rappresentato infatti dalla scoperta di un altro sopravvissuto, una donna che, oltre ogni verosimiglianza, è nata nel sotterraneo ermeticamente chiuso in cui era stata imprigionata la madre, morta poi dopo pochi mesi. Questa nuova Eva non ha dunque nessuna conoscenza del mondo di prima, è una tabula rasa che Adam, dopo mille esitazioni, decide di riempire con la cultura della passata civiltà. Eppure è significativo che Shiel abbia voluto descrivere l'antidoto all'apocalisse come una donna del tutto ignara della civiltà: grazie a lei una nuova stirpe umana è possibile proprio perché lei non è contaminata dalla corruzione dell'essere civilizzato.

---

noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genicidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla Terra [...] Ho sentito subito che l'Evento non può ridursi alle consuete misure. *Scire nefas*. Aggiungo: *ridere licet*, visto che io (io) sono lo Spettatore» (DHG: 56).



Lo scienziato Adam invece è in realtà ironicamente la causa della distruzione del mondo: coinvolto in una spedizione per raggiungere il Polo Nord, cioè l'ultima porzione del globo ancora metaforicamente al di là delle Colonne d'Ercole, commetterà il peccato di portare la civilizzazione e le sue storture nel cuore della natura inesplorata. La sua *hybris* viene dunque punita, attraverso la cancellazione dell'intera specie. Adam in seguito non vuole procreare perché non vuole una nuova civilizzazione, non vuole ricadere nella barbarie di una nuova cultura che, infrangendo fatalmente altri tabù, inneschi nuovamente altre apocalissi in un circolo senza fine.

È insomma il protagonista, contrariamente a tutte le norme del genere, a volere l'apocalisse, a volerla rendere effettiva. Ovviamente anche questo tentativo non darà frutto e la vicenda terminerà con un'accettazione dei limiti umani (il che in un certo senso annulla il peccato di *hybris*) e la rassegnazione al perpetuarsi della specie.

Ma allora a che pro questo esercizio letterario?

In Morselli viene dichiarato esplicitamente: tutta la vicenda non è in realtà che «il mio solito giuoco, parentesizzare l'esistenza dei miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta» (DHG: 49).

L'esercizio di immaginare un luogo senza uomini diventa allora il vero esercizio utopico della contemporaneità, in quanto la finzione di questo spazio vuoto permette di immaginare un'umanità effettivamente umana, rinnovata nella sua dignità.

*Dissipatio* è quindi espressione del desiderio di annientare l'umanità e insieme sogno di un'umanità davvero umana, all'altezza di se stessa. L'autobiografico protagonista morselliano è un filantropo amareggiato. Scrive la sua distopia dopo avere tratteggiato, in altre opere ma soprattutto nell'intimità del suo diario, un'utopia che aveva battezzato col nome di «socialidarietà»: una «solidarietà necessaria fra gli uomini di ogni razza e residenza (la chiamavo "socialidarietà", socio-solidarietà, remota dall'umanitarismo e dalla carità)» (DHG: 135).

D'altronde Morselli aveva effettivamente scritto se non un'utopia perlomeno quella particolare ucronia intitolata *Contro-passato prossimo* e ne *Il comunista* aveva reinterpretato l'ideale marxista affermando che

l'alienazione è una meta a cui tendere, se per alienazione si intende il dimenticarsi momentaneamente del proprio io per riuscire finalmente a vivere in un 'noi', in una comunità. Anche nell'ucronia di *Roma senza papa* quella che si configura come la decadenza della chiesa cattolica è necessaria a un nuovo inizio.

Nel gioco dei rovesciamenti ironici insomma anche la distopia, come spesso accade nel genere, può diventare il terreno su cui impiantare la possibilità di una nuova utopia.

È solo dopo aver sgombrato il campo da tutti quei residui di ideologie, di vecchie letterature e anche di vecchie utopie (la psicanalisi, il marxismo, l'ideologia cattolica, i valori intellettuali, ecc.) che lo scrittore può infatti immaginare un uomo nuovo, o meglio un uomo nuovamente degno di questo nome, di nuovo propriamente umano. Ed ecco perché alla fine dell'esercizio letterario della *dissipatio* si accampa sulla scena vuota la figura di Karpinsky, l'unico altro personaggio degno di questo nome nel romanzo. Un medico, uno psicologo, figura forse ricavata dalla biografia reale di Morselli, che si proietta al di là dell'Apocalisse, quasi un *alter Christus*, per salvare l'ultimo uomo rimasto sulla terra. Non una figura grandiosa o titanica, tutt'altro: un uomo mite, sensibile, buono. Un uomo nel vero senso del termine, sembra dire Morselli. Ma occorre parentesizzare tutto il resto dell'umanità, nascondere o sublimare tutto quello che inutilmente distrae, per riuscire a vederlo.

E in Shiel d'altronde tutta l'azione ha il solo scopo di portare il protagonista a scoprire l'ultima donna dell'umanità, la nuova Eva, promessa di una nuova generazione e di un'ulteriore *chance* per la specie umana. Una figura che apparentemente sembra molto più che umana, capace di un apprendimento sorprendente e dotata di un'intelligenza acutissima, ma che in fondo non è se non un essere umano all'apice delle sue potenzialità, ovvero appena uscito dallo stato di natura, non gravato da nessuna delle pastoie della civilizzazione.

Perché poi, per tornare alla domanda iniziale, descrivere un'apocalisse in chiave ironica? Come scrive Goimard «la SF non è sempre espressione di un'inquietudine; ma quello che essa è sempre è la risposta a un'inquietudine» (Goimard, 1988: 91). Risposta che

dunque può essere tragica o comica o sperimentare inedite combinazioni e *pastiche* tra diversi modi narrativi. Un'apocalisse ironica non ha senso solo se considerata all'interno di un sistema di generi fissi che il modernismo primo-novecentesco e specialmente il postmodernismo hanno decisamente liquefatto<sup>9</sup>.

Forse potremmo dire che queste sono opere profondamente legate alla realtà contemporanea, che tentano, come tutte le manifestazioni del genere apocalittico/distopico a modificare, anche attraverso sarcasmo e ironia, i vizi del presente mostrandoli, ironicamente, come potrebbero essere in un futuro prossimo, esasperati e ingigantiti.

La civiltà ridotta a costrizione di Shiel, la natura soffocata dall'uomo di entrambi gli autori, la cultura degradata di Morselli e in generale l'umanità ridotta a una massa d'uomini non più propriamente vivi, non davvero liberi né davvero coscienti, sono i temi su cui si appunta l'ironia apocalittica, ma evidentemente non del tutto disperata, di questi paradossali scrittori di utopie.

---

<sup>9</sup> Sulla fantascienza come anticipatrice di alcuni modi del postmodernismo letterario si veda Broderick 1998: 25-32.

## Bibliografia

- Aldiss, Brian, *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*, London, Paladin Grafton books, 1988.
- Antonello, Pierpaolo, "La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»", *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Eds. J. Schnapp – E. Scarpellini, Milano, Il Saggiatore, 2008: 99-123.
- Bleiler, Everett Franklin, "M. P. Shiel: Humorist?", *M. P. Shiel in Diverse Hands: A Collection of Essays on M. P. Shiel*, Ed. A. R. Morse, Cleveland, Reynolds Morse Foundation, 1983: 123-31.
- Broderick, Damien, "La fantascienza e il postmoderno", *Cyberfilosofie*, Ed. J. Baudrillard, Milano, Mimesis, 1998: 23-37.
- Bulfin, Ailise, "«One-planet-one-inhabitant»: Mass Extermination as Progress in M. P. Shiel's *The Purple Cloud*", *Trinity College Dublin Journal of Postgraduate Research*, 7 (2008): 101-18.
- Id., "«The End of Time»: M.P. Shiel and the «Apocalyptic Imaginary», *Victorian Time. Technologies, Standardizations, Catastrophes*, Ed. T. Ferguson, London, Palgrave Macmillan, 2013: 153-77.
- Cortellessa, Andrea, "«Es ist genug». Guido Morselli sull'estrema soglia", *La scrittura*, I 4 (1996-97): 5-16.
- D'Ippolito, Gennaro, "Narrativa fantascientifica nel mondo greco-latino", *La fantascienza e la critica*, Ed. L. Russo, Milano, Feltrinelli, 1980: 148-65.
- Fortunati, Vita, "Dall'utopia alla fantascienza", *L'utopia e le sue forme*, Ed. N. Matteucci, Bologna, Il Mulino, 1982: 255-69.
- Gatto, Marco, "Fine dell'uomo e marxismo dell'individuo: alcune brevi ipotesi su *Dissipatio H.G.*", *Rivista di Studi Italiani*, XXVII (2009): 192-204.
- Goimard, Jaques, "Mito e fantascienza", *La fantascienza e la critica*, cit.: 91-102.
- Hay, George, "Shiel Versus the Renegade Romantic", *M. P. Shiel in Diverse Hands: A Collection of Essays on M. P. Shiel*, cit.: 109-13.
- Lessona Fasano, Marina, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003.

- Monastra, Rosa Maria, "L'apocalisse ilarotragica di Guido Morselli", *Quaderni di Synaxis*, 24/1 (2010): 103-33.
- Morselli, Guido, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977.
- Id., *Diario*, Milano, Adelphi, 1988.
- Mussnug, Florian, "Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta", *Contemporanea*, 1 (2003): 19-31.
- Picchione, John - Marchionne Picchione, Luciana, "Le modalità della disperazione apocalittica (Morselli, Volponi, Porta)", *Otto/Novecento*, 3-4 (1980): 63-87.
- Pierangeli, Fabio, "Guido Morselli: l'impronta umana e i «trascorsi eruditi»", *La scrittura*, I 4 (1996-97): 17-19.
- Panetta M., "Da Fede e critica a *Dissipatio H.G.*: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia", *Rivista di Studi Italiani*, XXVII (2009): 205-30.
- Pischedda, Bruno, "Morselli: una 'Dissipatio' molto postmoderna", *Filologia antica e moderna*, 19 2000: 163-89.
- Segre, Cesare, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- Shanks, Edward, "The Purple Cloud and Its Author (1929)", *M. P. Shiel in Diverse Hands: A Collection of Essays on M. P. Shiel*, cit.: 23-29.
- Shiel, Matthew Phipps, *The Purple Cloud*, London, Chatto & Windus, 1901, trad. it. *La nube purpurea*, Milano, Adelphi, 1967.
- Squires, John Dick, "Rediscovering M.P. Shiel (1865-1947)", *The New York Review of Science Fiction*, 13.9 (2001): 12-14.
- Stableford, Brian, "The Politics of Evolution", *M. P. Shiel in Diverse Hands: A Collection of Essays on M. P. Shiel*, cit.: 369-94.

## L'Autore

### Francesco Sielo

Si laurea in Filologia moderna nel 2010 presso l'Università Federico II di Napoli e successivamente consegue il dottorato in

Letteratura e cultura europea presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane - SUM (Scuola Normale Superiore di Pisa). Tra le sue pubblicazioni, la monografia *Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»* e i seguenti articoli e saggi: *Eugenio Montale e Emily Dickinson: eternità e istante nel «Giorno del Giudizio»* (2015), *Simone Weil: l'attesa di Dio, l'attesa del vuoto* (2015), *Gli intellettuali italiani e il cinema* (2013), *Montale: «Ciò che dobbiamo alla Francia»* (2012). Interviene come relatore a diversi convegni tra cui: MOD 2013/2016; Brown University 2014, CSIS – Canadian Society for Italian Studies 2015; Compalit 2015, Adi 2016. Nel 2014 è PhD visiting student presso l'Università di Cambridge (UK). Dall'a.a. 2015-2016 è docente a contratto di Letteratura italiana contemporanea presso la Seconda Università degli Studi di Napoli – SUN.

Email: francescosielo@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Sielo, Francesco, "«Niente da ridere»: le apocalissi ironiche di G. Morselli e M. P. Shiel", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>